Larreta, Antonio. 1950. "El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez" en *La literatura uruguaya del 900*, Montevideo: Número.

Legido, Juan Carlos. 1968. *Teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro.

Mandressi, Rafael. 1993. *La nación en escena. Historiografía del teatro en el Uruguay*. Montevideo: inédito.

Mirza, Roger. (en colab.) 1990. "La producción espectacular uruguaya" en *Historia del Teatro Latinoamericano, 1500-1900*. Fernando de Toro director y editor, Ottawa: Carleton University (en vías de publicación).

Ordaz, Luis. 1957. *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán.

Pellettieri, Osvaldo. 1990. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna/I I TC T L.

Rama, Ángel. 1975. *La generación crítica: 1939-1969*. Montevideo: Arca.

Rela, Walter. 1981. *Florencio Sánchez. Persona y teatro*. Montevideo: Ciencias.

Rela, Walter. 1994. *Teatro uruguayo: 1808-1994*. Montevideo: Ed. del autor.

Rodríguez Monegal, Emir. 1966. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.

Rossi, Vicente. 1969 (1° ed. 1910). *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Solar/Hachette.

Sansone, Eneida. 1995. *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX*. Tomo I. Montevideo: Surcos.

Trigo, Abril. 1992. "El teatro gauchesco primitivo", en *Latin American Theatre Review* (Fall) 55-67.

Zum Felde, Alberto. 1941. *Proceso intelectual del Uruguay. Y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad.

FLORENCIO SÁNCHEZ EN SU ÉPOCA. SUS OPCIONES TEATRALES

Osvaldo Pellettieri

1. Florencio Sánchez consigue introducirse en el campo intelectual porteño en 1900 cuando, luego de varias tentativas frustradas, realiza sus primeras incursiones en las peñas y los cafés literarios. Al poco tiempo alterna su trabajo de cronista teatral en *El País*, periódico de Carlos Pellegrini, con su militancia en el semanario artístico literario *El Sol*, de tendencia anarquista, que dirigía Alberto Ghiraldo. En éste último firma sus trabajos con los seudónimos de Luciano Stein o Jack the Ripper.

Su ingreso al campo intelectual coincide con el momento en que se produce el ascenso de los sectores medios de la sociedad —los comienzos del yrigoyenismo— y el afianzamiento del espectáculo comercial —representado por el nativismo y el sainete— merced a la aparición del nuevo público de la incipiente clase media. El teatro porteño ya era un robusto sistema teatral, con sus modelos propios, su público, sus autores, sus obras. La instauración del género como mercancía, el advenimiento de las instituciones legitimantes y los intentos de sindicalización de los actores, concretaban un cuadro de creciente profesionalización teatral.

Dentro del sistema se producían cambios casi imperceptibles, y la visita de lo mejor del teatro europeo —incluido uno de los preferidos de Sánchez: Antoine y su elenco— eran frecuentes. Según se dice, todo lo ve el joven periodista que ya alterna Rosario, Montevideo y Buenos Aires.

En ese período, previo a la legitimación de su obra por la crítica porteña, de Vedia (1908: 69-70) afirmaba que era "un reporter, mal reporter, indolente, desinteresado siempre de las cosas que interesan a la

profesión". Se puede decir que en ese momento a Sánchez no le agradaba el "teatro nacional" que ve en Buenos Aires (Cfr. Sánchez, 1964: 523-526). Paradójicamente, para la crítica posterior termina siendo el exponente fundamental, a nivel de obra dramática, de lo que se conoce como "Época de Oro" del teatro nacional.

¿Cómo se explica que siendo el principal cuestionador de los Podestá (Sánchez, op.cit.), sea, al mismo tiempo, llevado a la fama por ellos? Y en las puestas en escena, ¿qué punto de vista triunfó en el resultado final: el "moderno" de Sánchez o el "tradicional" de los Podestá? Creemos que en los hechos hubo una mutua adecuación que resultó altamente productiva para nuestro teatro; que se produjo una mezcla de la que son deudores gran cantidad de textos y de actores de aparición posterior.

Observaremos primero algunas peculiaridades del momento teatral previo y contemporáneo a Sánchez —las opciones teatrales que resemantizó dentro del teatro popular—, luego el aporte de su textualidad y, finalmente, su originalidad con relación a los modelos populares contemporáneos y del pasado teatral rioplatense.

1. 1 Caracteres del microsistema nativista costumbrista hacia 1902

Para nosotros, el estreno de *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón marca el inicio del nativismo (Pellettieri, 1991a) en el teatro argentino. Años después se produce la célebre temporada de 1902 de los Podestá en el Teatro Apolo, con la dirección de Ezequiel Soria. En ese se año estrenaron, entre otras piezas nativistas, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, *¡Al campo!*, de Nicolás Granada y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso. Estas obras se inscriben en el sistema que había inaugurado *Calandria*, y señalan el afianzamiento del realismo finisecular, especialmente *Jesús Nazareno*.

Esta última marca el momento canónico del nativismo, por eso es interesante observar en qué se adscribe al modelo que estableciera Leguizamón y en qué se aparta de él, avanzando hacia lo que después será el modelo de Sánchez.

a) *Jesús Nazareno* estiliza aún más el modelo sentimental, tomando procedimientos y temas prestigiosos del teatro europeo de ese momento,

como el neorromanticismo de Echegaray[1]. El sistema había evolucionado hacia lo que se podría denominar el melodrama social y a partir del procedimiento de la coincidencia abusiva que acosa a su protagonista perfecciona en el receptor del sentimiento que infunde el melodrama[2]. Las leyes del género se cumplen totalmente en *Jesús Nazareno*: su protagonista sufre una larga serie de humillaciones sociales, pero queda claro que la culpable no es la sociedad sino su propia mujer, Deolinda, el personaje femenino ya ha crecido tanto que es fundamental para el desarrollo de la acción, y Antenor, el poderoso corrupto.

b) Jesús, que no es gaucho por origen sino por adopción, es, sin lugar a dudas, el modelo de gaucho a que aspira la sociedad de principios de siglo que necesitaba un mito para oponer al difícil tema de la inmigración como fenómeno social ya inmanejable. Lo que en *Calandria* era picardía, en *Jesús Nazareno* aparece dignificado: su código social coincide con el "orden y progreso" deseados; no huye, niega la moral del matrero y en el nivel del discurso, abunda sobre la redención social.

c) Por supuesto, como ya había sucedido en *Calandria*, no hay en *Jesús Nazareno* intensión didáctica con relación a un potencial público campesino. El texto va dirigido a receptores ciudadanos; por lo tanto, el efecto perlocutorio que generara *Juan Moreira* ha cambiado de sentido: se ha pasado de la apelación social al sentido moral de los textos de divulgación.

d) El modelo también ha evolucionado a nivel de la acción. El sujeto de *Jesús Nazareno* sale de su inacción con el objeto de limpiar su honor. Este modelo anticipa el de los textos de Florencio Sánchez en lo que éstos tienen en común con el realismo finisecular, como es el caso de *Barranca abajo* (1905). Al mismo tiempo, y siempre con relación al teatro de Sánchez, en la obra de García Velloso se ha avanzado sobre el teatro de situación, se han eliminado algunos elementos costumbristas que le quitaban economía al sistema, como los bailes y las historias secundarias. Permanece el fondo campesino, pero los personajes evolucionan a partir de lo que la escena y las relaciones van entramando. Ya es más importante el desenlace y se va directamente hacia él. Los personajes y el espacio están subordinados a las situaciones y los primeros se concretan por el método biográfico de presentación basado en la prehistoria y en la extraescena.

e) Como antes Leguizamón, ahora García Velloso busca asimilar exteriormente el texto, y Podestá la representación, a la producción gauchesca. García Velloso es consciente de esta "concesión" al público. En realidad, sólo en lo discursivo el texto recuerda al viejo modelo, ya que en los procedimientos y temas gauchescos nada tiene que ver con la historia melodramática. El modelo moreirista no tiene el menor desempeño en *Jesús Nazareno*; sus residuos no hacen más que expresar el modelo nuevo. Es el caso de la escena I del acto III, que menta la escena I del acto I de *Juan Moreira*. Sin embargo, el comportamiento de "los justicia" es similar al de la primera escena de *Calandria*; son compresivos, se compadecen de la muerte del protagonista y es más, le proponen ayudarlo a huir.

f) Semánticamente, *Jesús Nazareno* continúa el sentido de *La vuelta* y de *Calandria*, se postula como un texto moralizante y su discurso posee una fuerza perlocutoria que supera incluso la de la obra de Leguizamón; sugiere una conducta a seguir. Se puede concluir pensando que busca educar en un modelo de conducta gaucho a los hombres nuevos, los inmigrantes y a la incipiente clase media, sus receptores naturales en las noches del teatro Apolo.

En síntesis, la pieza de García Velloso es al nativismo lo que *Julián Giménez* (1891), de Abdón Aróstegui había sido para la gauchesca, la segunda fase o versión secundaria del género (Fowler, 1971, 202), en la que se observa un evidente grado de evolución a todo nivel, y en la que se pueden vislumbrar algunos de los caracteres del posterior sistema teatral de Florencio Sánchez que producirá una reversión total del nativismo que se concretará en la citada *Barranca abajo.*

Con relación a la intriga, los rasgos dominantes de este género son lo sentimental y lo costumbrista: los artificios de esta última tendencia modulaban el melodramático motivo central.

El motor de la acción es la desventajosa batalla que libran los "buenos" contra los "malos". Esta división que rompía el equilibrio a partir de la complicación, estaba marcada por el conformismo, no cuestionaba el orden jerárquico. En ese universo armónico, ordenado estética y éticamente, la desarmonía duraba hasta el desenlace, en el que se castigaba a los "malos" y casi siempre se tendía a premiar a los

Nazareno en la obra del mismo nombre o el de Rosa en *La piedra de escándalo*— funciona con el fin de despertar la piedad en el receptor, emocionarlo y mantenerlo a la espera del desenlace en el que "se ponen las cosas en su lugar".

1.2 Caracteres de la primera fase del microsistema del sainete y el grotesco criollos: "el sainete como pura fiesta".

El sainete es un género germinal en nuestro teatro cuyo origen lejano se remonta a *El amor de la estanciera* (c.1793) y toda la gauchesca primitiva. A partir de allí se puede rastrear una tradición sainetera hasta que, alrededor de 1890, comienza a aparecer lo que luego se denominará sainete criollo. El modelo es el sainete español, que actúa como el "estímulo externo" que al ponerse en contacto con la tradición anterior y con las exigencias y limitaciones del contexto histórico-cultural —el proyecto liberal, la inmigración, las tensiones sociales de la ciudad nueva— produce un nuevo *modelo* y da forma a otro sistema.

Se configura de este modo la primera fase del sainete criollo, absolutamente vigente en el momento en que Florencio Sánchez accede al sistema teatral porteño. A partir del inicial Nemesio Trejo, aparecen los nombres de Ezequiel Soria, Enrique Buttaro, Pedro E. Pico, entre otros, y cobra forma, ya en los primeros años de este siglo, un género teatralista con una enorme potencia para crear "otra realidad", basada en una inmediatez que impone rápidamente sus propias reglas, concretando un verosímil muy peculiar. En ese momento de su evolución sus convenciones eran ya bastante rígidas, enmarcadas por los gustos del público que lo percibía como "pura fiesta", las ansias de recaudación de los empresarios y las exigencias del "capocómico".

El sainete aparece como espectáculo, como una obra predominantemente breve, con personajes típicos, todos ellos caricaturescos, a excepción de la pareja central que vive la relación sentimental. Este elemento estructura las distintas secuencias cómicas, les otorga unidad. Su conflicto es claro, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica de costumbres, utilizando el nivel de lengua peculiar de las clases populares. Representa lo que se ha dado en llamar "carnavalización", especialmente en lo que se refiere a la ausencia de

límites entre el espectador y el espectáculo —el mundo abierto (Ingarden, 1971: 531-538)— y la mostración de la realidad vista de manera ambivalente. Al poco tiempo se concreta un sistema marginal al sistema culto (Pellettieri, 1991: 27-41) basado en el espectáculo por sesiones, que atraía a un público popular ávido por conmoverse, identificarse asociativamente y divertirse y cuyos paradigmas, verdaderos hitos en su evolución, pueden ser textos como *Fumadas* (1901, de Enrique Buttaro, *El debut de la piba* (1916), de Roberto Lino Cayol y *Tu cuna fue un conventillo* (1920), de Alberto Vacarezza.

En cuanto se refiere a los distintos niveles de texto, podemos decir que, a nivel de la estructura profunda, el motor de la acción es sentimental ya que el objeto del héroe es obtener el amor de la mujer querida pasando por una serie de pruebas para conquistarla, objetivo que finalmente consigue alcanzar. En el género, las funciones del sujeto se construyen a partir de lo sentimental: sufrir, luchar, conseguir el amor de la bella indiferente. En el eje destinador-destinatario los aspectos sociales son desestimados: el protagonista está destinado por el sentimiento. En el plano de la intriga los procedimientos que se articulan para estructurar los textos están dirigidos a lograr —a nivel de puesta en escena— el puro espectáculo de manera inmediata:

a) Presencia de música y canciones como elemento unificador y destinado a otorgarle variedad al espectáculo.

b) Textos breves caracterizados por concretar una parodia al costumbrismo. Aunque parten de sus convenciones —descripción de tipos, de formas de ser— luego se intensifican hasta llegar a la carnavalización.

c) El rasgo dominante a nivel de los procedimientos de la intriga es el sentimental: prima la coincidencia abusiva y el motivo de la pareja imposible hasta el desenlace y la presencia del villano ridiculizado. El desenlace se ajusta a la justicia poética propia del melodrama en el que la ética paternalista de los autores premia a los "buenos" y castiga a los "malos".

d) Si bien se respeta el residuo realista —la escena y la extraescena realistas y la causalidad explícita—, se amplifican a nivel gestual y elocutivo los tipos de la ciudad, a partir del chiste —el procedimiento fundamental del sainete para conseguir la risa del espectador—. Esta

comicidad inmediata, "instantánea", lograda a partir de fórmulas convencionales —la expectación defraudada, la comicidad de lo nuevo— acaba con la "ilusión de realidad" del género original. Entabla una verdadera batalla contra la "profundización psicológica de los personajes" seducido por la inmediatez del espectáculo.

e) Su poética se incluye dentro del drama de personaje que es quien le otorga sentido al todo, movilizándose en los diversos espacios y haciendo avanzar la acción de manera oblicua hacia el desenlace en cada una de sus intervenciones. Su inestabilidad sentimental es el verdadero motor de la acción.

En cuanto al modo, es obvio mencionar el manejo del idiolecto. Tanto es así que un cultor tardío del sainete como pura fiesta, Alberto Vacarezza, ha sido señalado reiteradamente por la crítica como "creador" de nuevos vocablos y giros, los que luego el pueblo reconoció como propios. En el discurso de los personajes predomina la función emotiva o expresiva. Mediante rasgos lexicales, sintácticos y semánticos se logra el efecto perlocutorio en el espectador. Como en todo género popular, la función metalingüística cumple un destacado papel: en estos sainetes hay importantes pasajes en que los actores se refieren a su propio discurso y al de los demás.

A nivel semántico, partiendo del punto de vista de la poética codificada, está clara la intención de no problematizar lo social.

2. Sánchez frente al teatro de su tiempo

Sánchez cuestiona desde la teoría y la práctica teatral a la escena de su tiempo. Su proyecto creador era el de hacer una obra dramática original —es el primero que se plantea esta utopía entre nosotros— y superar lo finisecular, Vamos a ver hasta qué punto nuestro autor "da vuelta" al nativismo y al sainete "como pura fiesta".

2. 1 El realismo de Sánchez y el nativismo

Sánchez produce una reversión total de la segunda fase del nativismo. Crea un nuevo sistema teatral con la marca semántica del cuestionamiento al orden jerárquico de la sociedad a la que percibe injusta. A partir de *M'hijo el dotor* (1903) y afirmándose definitivamente

en *Barranca abajo* (1905), su textualidad hace valer su productividad: se constituye en un modelo que genera otros textos.

Su sistema teatral incluye la textualidad de Armando Discépolo en su primera época, y la de autores como Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño, Rodolfo González Pacheco. Además, marca gran cantidad de textos latinoamericanos hasta fines de los cuarenta. Algunos ejemplos fundamentales son *El león ciego* (1911), del uruguayo Ernesto Herrera, *Tembladera* (1917), del cubano José A. Ramos; *El oráculo* (1908), del brasileño Arthur Azevedo; *Alma guajira* (1928), del cubano Marcelo Salinas; *La venganza de la gleba* (1905), del mexicano Federico Gamboa y la germinal *El puente* (1949), de Carlos Gorostiza.

No decimos nada nuevo si afirmamos que en Sánchez luchan dos principios constructivos: el del realismo finisecular —lo melodramático, lo sentimental, lo sentimental/costumbrista nativista— y los modelos típicos del naturalismo, y a nivel semántico, las ideas propias del liberalismo oficial y su anarquismo[3]. Estos dos principios constructivos van a turnarse en la concreción de su teatro. Cuando predomina lo costumbrista, prevalece lo descriptivo, la pretensión de observar el ambiente "directamente". Es la famosa mirada "desinteresada" de Sánchez a la que "no se le escapa ni un solo detalle" (de Vedia: 1911) En esta línea de estilización, se puede incluir la obra perdurable de Sánchez: *Barranca abajo*, en menor medida *En familia* y las piezas breves. Luego aparece un segundo grupo de obras en el cual los artificios naturalistas, atenuados en el primer núcleo, se equilibran con la observación costumbrista. Aparece así, de manera clara, la presión del ambiente sobre el individuo, "el feismo", el "deus ex machina" de la fatalidad que domina a los personajes sometidos a su temperamento y a su ambiente, la concepción de una "tesis realista" a la cual está subordinado el desarrollo dramático, que más de una vez desaparece por la necesidad de "explicar" lo que pasa en escena. En esos momentos, prima el discurso narrativo por encima de la acción teatral. En suma, el viejo problema de la "verosimilitud" confundida con la "verdad" por parte de los naturalistas[4]. En este segundo núcleo, se pueden incluir obras como *Los muertos* o *La gringa*. Finalmente, un último grupo en el cual se imponen los principios naturalistas —aún cuando también se está lejos de la "neutralidad", que exigía la visión propia de una poética verista— con el fin de concretar un "teatro de tesis". En esta tendencia

podemos encontrar el último teatro de Sánchez: *El pasado*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud* (Giustachini: 1993).

Lo que ocurre contemporáneamente con el sainete a Carlos Mauricio Pacheco, y le va a pasar con relación al mismo género a Armando Discépolo años después, le sucede en este momento a Sánchez con el realismo finisecular: no cree en este género, pero en él va a encontrar su propia voz. Es evidente que obras como *Barranca abajo* le deben más a la tradición cultural de la cual Sánchez abjuraba que a la impuesta por el incipiente campo intelectual de principios de siglo.

La superioridad de Sánchez "costumbrista" ya la advirtió Echagüe (1926, 278-279) en el momento del estreno de las obras del autor uruguayo:

> ... nuestras predilecciones están en general, por el Sánchez colorista antes que por el Sánchez psicólogo y filósofo. Insuperable como pintor de ambientes, como fotógrafo de tipos, como observador y como costumbrista (...) La parte de la obra que llamaremos tendenciosa carece de simpatía humana.

En la actualidad, también Larreta (1950) lo ha visto con claridad:

> Ya que en su primera obra importante —*M'hijo el dotor*— se advierte una ruptura violenta entre lo que es en ella reproducción feliz de la realidad campesina y el desdichado uso de las formas intelectualizadas de lenguaje. Cuando se atiene a lo primero, escribe sus mejores obras. Cuando se obstina en los segundo, escribe *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*.

Lo que no "ven" ni Echagüe ni Larreta son los sutiles cambios que Sánchez impone, aún en esta primera fase de su teatro, al realismo finisecular en todos los niveles de texto. Esto se hace más evidente en los procedimientos de la intriga, especialmente en el diseño de sus personajes:

a) Los personajes del costumbrismo regionalista o nativismo, en el desenlace de los textos alteraban su esencia constitutiva. El villano se "abuenaba", reconocía su "error", de acuerdo con la vieja poética del melodrama. En *Barranca abajo*, texto modelo de la primera versión del

teatro de Sánchez, los personajes no alteran su esencia constitutiva. De acuerdo con el verosímil realista-naturalista los rasgos de los actores son absolutos, sus motivaciones están de acuerdo con la razón positivista. Son positivos o negativos hasta el final.

b) Los actores de *Barranca abajo* se mueven en una realidad que tiende a ser estática. Que pese a los intentos del protagonista, don Zoilo, no puede ser alterada. Los personajes están problematizados por más de un hecho, son contradictorios. Ninguna situación puede escapar a la motivación y causalidad realistas. Nada puede jugar autónomamente.

c) Si bien el protagonista está perseguido por la coincidencia abusiva —pérdida de su fortuna y de su casa, intensificación creciente de la pobreza, enfermedad primero y muerte después de Robustiana su hija favorita; abandono de su familia— evoluciona a partir de las circunstancias sociales. El conflicto, más que por la coincidencia abusiva, el choque de caracteres o la fatalidad, está explicado por la lucha entre las nuevas y viejas ideas y formas de vida.

d) El protagonista no es un gaucho, ni busca asimilarte exteriormente a la estética regionalista. Antes, al contrario, está regido por una serie de procedimientos del realismo evolucionado, que se harán más evidentes en la segunda fase de su obra —antítesis de los caracteres en la presentación de los personajes, gradación de conflictos y paralelismo en las relaciones—. Es un personaje "nuevo", "fracasado social", que no existía antes en la estética nativista.

e) Junto a él aparecen en *Barranca abajo* una serie de personajes que continúan la estética nativista, sin modificaciones —Robustiana, Martiniana, Prudencia, doña Dolores, Juan Luis, Gutiérrez— y personajes nativistas refuncionalizados. Es el caso de Rudecinda y Aniceto, antagonista y confidente del protagonista, ubicados cerca del centro dramático de la acción.

Lo cierto es que, especialmente a partir del segundo grupo enunciado —el equilibro entre el realismo finisecular y el naturalismo—, crea un conjunto de convenciones que determinan el mencionado sistema teatral, es decir, las obras que se pueden estrenar, su temática, su ideología. Este sistema, como toda poética "social", permite que ciertos textos individuales sean inteligibles como teatrales.

Es conveniente sintetizar la poética de Sánchez que hizo escuela, la ... *M'hijo el dotor* o *La gringa*. A

nivel de la acción o la estructura profunda, el actante sujeto se vale de su inacción para recuperar su honra; la vergüenza social lo impulsa a actuar[5]. El destinador de la misión es la sociedad de principios de siglo, y el destinatario, el sujeto. La sociedad lo insta a que consiga determinado bien espiritual, pero ella misma es su principal opositora; al mismo tiempo, los potenciales ayudantes del sujeto no alcanzan a cumplir con su misión. Este sujeto de todas las acciones de la obra dramática de Sánchez, trata de actuar, pasa por pruebas para lograr su objetivo, pero siempre fracasa. Es el caso de Lisandro en *Los muertos* y de don Cantalicio en *La gringa*. Por su parte, el desarrollo de la acción es lento y está concretado a partir de gran cantidad de secuencias contractuales y de transición.

A nivel de la intriga, el delicado equilibrio entre realismo finisecular y realismo-naturalismo propone una imagen estética mediatizada fuertemente por la conceptualización. Es evidente que lo percibido por el dramaturgo está limitado en mayor medida que en otras tendencias estéticas, por los prejuicios de la época. Ya hablamos de una serie de artificios y convenciones naturalistas, como el concepto de verdad y la tesis realista, a los que hay que imaginar en tensión con los provenientes del romanticismo tardío, conciliados en los ejemplos que mencionamos más arriba, por la capacidad de Sánchez para crear situaciones dramáticas. Un ejemplo muy claro de esta tensión entre tendencias estéticas disímiles es un personaje funcionando en el mundo de sus obras. Por las convenciones propias del naturalismo, el personaje debía tener una gran carga referencial; cada uno de ellos tenía que estar claramente delineado dentro de la situación dramática para que el espectador supiera dónde se encontraba el error social, pudiera detectarlo y modelar un desenlace lo más aleccionador posible. Esto lo consigue Sánchez mediante el artificio del encuentro personal. Por medio de este procedimiento, el autor consigue que los personajes dejen de lado las inhibiciones propias de la vida real, "fracasen" en su objetivo de disimular sus sentimientos y se produzcan esos encuentros que marcan los climax de la intriga. Pero al mismo tiempo, Lisandro, Jesusa, y más todavía, los protagonistas del primer grupo de obras ya analizado, están fijados por el artificio melodramático de la coincidencia abusiva: todo lo malo les ocurre a ellos, mientras que para sus antagonistas todo se vuelve fácil. Parece increíble que con estos elementos haya conseguido concretar un

"verosímil" y formar un sistema. Sin embargo, logra aunar los opuestos mediante un adecuado manejo de los procedimientos antes mencionados: antítesis de los caracteres en la presentación de los personajes, gradación de conflictos y paralelismo en las relaciones.

En un mismo sentido, el discurso de los personajes de Sánchez es el resultado también de las tensiones que recibió el "escritor culto" de principios de siglo por parte del medio. Así, hay en su textualidad una tendencia a buscar formas que tengan que ver con la lengua corriente de la ciudad y del campo, pero, como en otros escritores de la época, hay una inconstancia manifiesta en el manejo del habla popular, ya que cuando cree que la situación subió de tono, con la intensión de dignificarla, hace hablar a los personajes utilizando la lengua culta. La descripción escenográfica se maneja de acuerdo a las convenciones del naturalismo de Zola y Antoine.

Con relación a la estructura superficial, las obras de Sánchez se adaptan totalmente al modelo aristotélico de principio-medio-fin, y existe en su intriga una absoluta causalidad explícita. Por lo común en el comienzo de las piezas hay una prehistoria del principio, una serie de acontecimientos de la fábula, anteriores al comienzo mismo de la acción, que limitan el desarrollo de la intriga.

El punto de vista, el ángulo desde el cual el dramaturgo, especialmente a partir del "hablante dramático básico", organiza los materiales de una obra determinada, es el propio del "drama de ideas" de fines del siglo pasado y está muy ligado, por supuesto, con el aspecto semántico de las obras. Como ya dijimos, el drama va encaminado a probar una tesis realista que ponga de manifiesto las fallas en el sistema político social. Sánchez ve a la sociedad rioplatense de principios de siglo debatiéndose entre la corrupción y la inoperancia. En sus mejores obras, consigue mostrar al hombre, y especialmente a la mujer, presos de una realidad social injusta. De las limitaciones de esta denuncia social se ha hablado mucho: son las propias de la pervivencia del romanticismo social del siglo XIX.

Estas obras de Sánchez se adaptaban a los gustos del público medio, a partir de su teatralización por parte de actores que estaban en su misma línea estética. En este sentido, además de giras de los elencos europeos a Buenos Aires, que dejaron su marca a partir de un estilo interpretativo

"verista", es conocida la contribución de Ezequiel Soria para la evolución de la puesta en escena y la dirección de actores en nuestro país. Luego de su gira por Europa, especialmente por Francia, trae las últimas experiencias técnicas de actuación y puesta en escena:

> En el Antoine, especialmente, fue donde aprendimos todas las últimas artimañas escenográficas que aplicó luego Soria, dentro de los posibles recursos locales, primero en el Victoria, y luego en el Apolo, con la ayuda de Alberto Pérez Padrón.[6]

A partir de 1901, Soria pone en escena con la compañía de José Podestá, el repertorio más destacado de la época: *Política casera*, del propio Soria; *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado, *¡Al campo!*, de Nicolás Granada y, entre otros, *M'hijo el dotor*.

Esta modernización de técnicas fue determinando un "estilo argentino" de actuación (Pellettieri: 1992), resultado del mestizaje entre el "estímulo externo" mencionado —el naturalismo de Antoine— y la tradición. Las obras del sistema teatral que nos ocupa tuvieron su exponente interpretativo más destacado en Pablo Podestá, verdadero modelo para los actores posteriores: Muiño, Alippi, Casaux, Arata, entre otros. Pablo fue un aventajado especialista en el teatro de Sánchez, destacándose en el Lisandro de *Los muertos* y muy especialmente en el Zoilo de *Barranca abajo*. Así lo describe Guibourg (1969, 126) en su actuación en la mencionada obra:

> Ese don Zoilo despierta el suspenso admirativo ante la composición en la que la palabra neta y sardónica está subrayada, diríamos casi sustituida, por la elocuencia tremenda de los silencios. Pausas que reflejan los estados de ánimo, las dubitaciones, la desesperanza, las sombras. Ni gritos, ni bramidos, dentro de una lenta agonía de árbol en pie.
>
> Inolvidable página lacerante, en que la técnica interpretativa pertenece al dibujo verista que recalca la humana resignación ante la mala suerte. Una creación.

Como se puede apreciar, desde el lejano 1886, que marca el estreno de *Juan Moreira* y con él la reaparición del actor argentino en la escena

nacional, las técnicas de los Podestá habrían progresado bastante: tenían un director de escena que se había encargado de modernizar las puestas y un actor de primera línea que sabía matizar el desarrollo teatral. Esta evolución del repertorio y de la técnica actoral había dado como resultado la aparición de un nuevo público: el medio, que poco a poco había ido desplazando al popular de *Juan Moreira*. En carta a Gregorio de Laferrère, Enrique García Velloso deja ver muy clara la aparición de este nuevo público:

> Cuando Ezequiel Soria se hizo cargo de la dirección del Apolo y uní mi actividad a la suya, nuestro público estaba compuesto en su casi totalidad por los entusiastas e ingenuos espectadores del circo que se sabían de memoria a Moreira y a Sardetti. No concebían otro teatro que aquél. Teníamos, por lo tanto, que escribir dramas efectistas que impresionaran por su diálogo exageradamente lírico, por la acción atropellada y la nota romántica más cursi. El protagonista debía rendir culto al valor (...) Al hacer estas concesiones, deponíamos vanidades literarias, ensueños juveniles y dábamos tema a la gacetilla mezquina que (no) se le ocurría pensar, por ignorancia o por maldad, que aquello era la primera etapa de una evolución que hoy comienza a dar óptimos frutos (...)
>
> Hasta que se estrenó *Jesús Nazareno*, en el teatro Apolo no se había presentado un drama con decoraciones fijas en todos los actos (...) "Hicimos" espectadores e "inventamos" artistas. Las localidades del Apolo se vieron ocupadas por un público distinguido que exigía algo mejor, que no tardó en llegar. Solamente los que hemos estado en la brecha, sabemos cuánto costó vincular a ciertos escritores de talento a nuestra obra. Excuso decirle que a raíz del éxito vinieron solos. Después de *¡Al campo!* y de *La piedra de escándalo*, la buena plebe que tanto nos aplaudió al principio emigró de la platea al paraíso, y los excelentes cuanto ignorantes muchachos que antes de la "reforma" pergueñaban engendros dramáticos a traición, tuvieron que refugiarse en el circo (Martínez Cuitiño: 1949, 185).

En suma, el nuevo sistema teatral culto inaugurado por Sánchez a principios de siglo se puede sintetizar de la siguiente manera: el modelo de su poética se caracterizaba por la tensión entre los artificios y las funciones del realismo finisecular y el realismo-naturalismo; por la invención de un personaje —que busca cambiar su realidad y la de su entorno, pero que no tiene fuerzas o posibilidades para hacerlo, enfrentando a una sociedad que lo destruye—; por el uso de determinada lengua —la popular con sus variantes e indefiniciones—; por una forma de poner en escena —la del realismo finisecular modernizada por el naturalismo—; por un tipo determinado de actor —fuertemente expresivo, pero capaz de una sutileza estética que le permitía hacerse cargo con propiedad de papeles muy distintos—; por un público nuevo y por una crítica[7] cuyo horizonte de expectativa coincidía con estas convenciones, con determinada concepción ideológica liberal-positivista que pretendía instaurar al teatro como práctica social.

2.2 Sánchez innovador del sainete criollo

El teatro de Sánchez tiene una especial importancia dentro de la evolución del sainete criollo, como ya hemos visto. Textos como *Canillita* (1902), son el antecedente del sainete tragicómico reflexivo (Pellettieri, 1986, 1987, 1988a, 1989a,b,c, 1990a, y 1991c). Y por su parte, *Moneda falsa* (1907), implica junto a *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, el momento canónico de este modelo. Sánchez fue un cuestionador del sainete como pura fiesta, y si bien tuvo que cultivarlo, como todos los dramaturgos de la época, instigado por las apetencias del capocómico y el mercado, impuso una tendencia reflexiva intertextual con su "teatro serio".

Los aportes innovadores de Sánchez operan sobre el modelo de la segunda fase del sainete criollo, el sainete tragicómico, cuyas características son, sintéticamente, las siguientes:

Es un género muy acorde con el horizonte de expectativa de nuestro público popular, y ese carácter puede verificarse también en el modelo de tango canción que se impone a partir de 1917 con el estreno de "Mi noche triste": la canción abandona su alegría inicial y se torna reflexiva, tragicómica. Se sentido se adensa, se vuelve amargamente existencial (Pellettieri, 1988).

A nivel de la intriga el principio constructivo se torna patético-sentimental, y se alterna cíclicamente con lo cómico-caricaturesco, que deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un medio para reflexionar sobre ciertas actitudes inactuales de los personajes. Implica una concepción dual de la realidad.

Uno de los artificios básicos del género, la reiteración, nos ayuda a definirlo adecuadamente: "una de cal y una de arena", o "ríe hoy que llorarás mañana". El pasado es vivido como "Edad de Oro" y el presente como carga. Conviene aclarar que en esta segunda versión del sainete, los elementos cómico caricaturescos y patéticos se dan alternativamente, no están fusionados hasta el desenlace, como sí lo estarán en la tercera versión, el grotesco criollo.

Además, aunque en el desenlace nunca se recupera la armonía —como ocurría en el sainete como pura fiesta— el protagonista del sainete tragicómico está siempre enfrentado a hechos ajenos, exteriores a él —la miseria en *Canillita*, la mala vida en *Moneda Falsa* como determinismo sociológico—. No existe el desgarro interior, la pérdida total de su lugar en el mundo como ocurre en el grotesco criollo.

Siguiendo con el aspecto semántico de la conducta del protagonista del sainete tragicómico, cabe agregar que está lejos de la confusión —una de las notas dominantes del antihéroe del grotesco criollo, en la cual aparece confundidas la máscara y el rostro, lo social y lo individual—. Es más, el personaje tragicómico separa racionalmente una y otro, y no sólo eso, sino que también puede tematizar sobre su condición ambigua.

El motor de la acción es la defensa de la honra individual y social. El sujeto no puede salvar ninguna de las pruebas a las que es sometido. En el desenlace abundan las secuencias de desempeño, que significan una verdadera catástrofe para Moneda Falsa, que con su actitud fatalista, pone mucho de sí para llegar al final desgraciado. Sus funciones principales son quejarse y autocompadecerse. El destinador de la acción es la sociedad y ella misma el principal oponente del sujeto para lograr su cometido.

Su escena todavía se ampara en un lugar de cruce de registros lingüísticos e ideológicos, un almacén de suburbio porteño, donde todo concluye sin jerarquías, desde las meditaciones sobre el porvenir del mundo hasta el chiste más elemental.

Finalmente, aparecen en *Moneda Falsa*, una cantidad de tópicos y de personajes comunes al género desde fines de siglo: el tema del engaño conyugal, el de los amores no correspondidos, el de las tensiones entre criollos y gringos, el de la simulación para poder convivir en el espacio virtual del almacén suburbano. Todo esto modulado por una galería convencional de personajes porteños y extranjeros tipificados con exactitud y no profundizados psicológicamente de acuerdo con las más puras y finiseculares reglas del género.

Hasta aquí algunas reglas "obligatorias" que comparten todos los textos del sainete tragicómico reflexivo. Veremos ahora la peculiaridad del género en Sánchez, a través de su pieza más evolucionada: *Moneda Falsa*.

a) La característica central del sistema de personajes de textos como *Los disfrazados* es la de que existen dos actores protagónicos: el personaje fracasado y el personaje referencial o puente, porque le otorga sentido al todo entramando las distintas intrigas secundarias. En *Moneda Falsa* los caracteres de estos dos personajes se funden en un solo, que suma al patetismo que lo hace accionar a partir de la vergüenza social, una reflexión sobre sí mismo y sobre el entorno social. Semantiza de ese modo la percepción del espectador, a partir de un antihéroe empujado a vivir socialmente en medio de un fatal determinismo sociológico.

Esta peculiaridad textual muestra a Sánchez sainetero avanzando varios pasos por delante de los restantes dramaturgos. Anticipa, además, soluciones posteriores de Armando Discépolo en el grotesco criollo: su protagonista es fracasado y reflexivo. En su accionar está implícito su discurso vital agregándole, de esta manera, teatralidad, inmediatez con el espectador/lector. La diferencia entre los procedimientos de ambos autores estriba en el hecho de que, mientras Discépolo introduce a su personaje-síntesis en el relativismo propio del grotesco, Sánchez sumerge a su protagonista sufriente y vocero de su ideología estética dentro de las reglas del naturalismo.

b) Como acabamos de decir, Sánchez impone en *Moneda Falsa* un giro importantísimo al sainete, ya que si bien cultiva la deformación del costumbrismo —en lo que coincide con el resto de los saineteros— sólo procede así en las intrigas secundarias y deja al solitario personaje central dentro del realismo diseñándolo de manera referencial.

Además le impone —como ya se dijo— un franco determinismo social. Por mucho que trate, *Moneda Falsa* no puede escapar a la fatalidad de las leyes sociales y aparece marcado por el medio.

c) El texto cultiva una semántica nada común en el sainete: un desarrollo dramático destinado a probar una tesis realista de crítica al contexto social. Aparece también una intensificación de los encuentros personales —especialmente los de *Moneda Falsa* y *Carmen*— y un pasaje de lo "posible" propio del sainete —lo que no ocurre constantemente— a lo "probable" —lo que sucede continuamente o casi siempre en la sociedad—.

d) En *Moneda Falsa* existe un enfrentamiento entre temperamento y medio social. El protagonista se enfrenta a su entorno y pierde, aprisionado por una dura causalidad explícita. El punto de vista, por lo tanto, no es el del sainete sino el del drama, y se intenta mostrar las fallas del sistema social, su falta de dinamismo y de movilidad.

e) El texto se perfila como pura comunicación, como portador de un mensaje que implica un marcado didactismo.

Su intención es mostrar al hombre como ser social y al teatro como forma de conocimiento.

f) *Moneda Falsa*, a diferencia de otros sainetes reflexivos, tiene una concepción objetivista de la recepción teatral. Su finalidad es lograr un efecto de identificación no compasiva con el espectador, una "distancia" que permita contemplar reflexivamente al antihéroe.

3. La originalidad de Sánchez

Sánchez pretendió modificar el modelo finisecular y popular y lo consiguió en todos los niveles de texto. Especialmente en cuanto a la situación de lo que denominamos "personaje fracasado" —el protagonista de sus textos— que, si bien lucha contra la coincidencia abusiva, no puede escapar de la causalidad social y nunca logra reimplantar la armonía de su existencia en el desenlace.

Su intento de modernización fue el primero en nuestro teatro pero no pudo concretar un teatro moderno porque careció de un correlato escénico que se correspondiera con su propuesta metatextual y dramática. Como ya dijimos, la Compañía de los Podestá estaba muy

lejos de ser un "grupo teatral". Carecía de un director orientador y creador a la manera moderna, no entendía al teatro como militancia, como activismo. Antes bien, había creado una técnica que se anclaba en lo finisecular, "antigua", "profesional", con especialistas para cada rol, y toda su energía estaba destinada a buscar "efectos" teatrales que satisfacieran los gustos del público. En síntesis, los Podestá, como los actores de todo tiempo y lugar, posibilitaron, pero también limitaron las potencialidades ideológicas y estéticas del dramaturgo. Ante las críticas de Sánchez y de los cronistas de la época intensificaron lo melodramático, lo cómico y lo costumbrista, porque advirtieron que esa era la forma de que los textos del dramaturgo se volvieran "potables" para los gustos populares. Hechos como el cambio de desenlace de *Barranca abajo* (Podestá, 1930: 172-178), son suficientemente demostrativos de esta situación y nos eximen de mayores comentarios.

Más tarde vendrán los intentos de Defilippis Novoa (Pellettieri, 1990: 156-159) y Discépolo, y posteriormente, la definitiva entrada a la modernidad con el Teatro Independiente. Sin embargo, la pre-modernidad de Sánchez es absolutamente imprescindible para entender a sus continuadores. El parte de tres hechos que semánticamente definen sus fines modernizadores:

1. Impone la idea de "originalidad" frente al concepto de reiteración de modelos anteriores que existía en el teatro rioplatense. Tanto sus metatextos como sus textos reivindican "lo nuevo" en la escena como un valor absoluto, nunca puesto en duda. Esta noción dinámica del teatro pone en crisis el concepto de escuela, de compromiso con el pasado y el público, que imperaba entre nuestros autores. Antes de Sánchez nadie ponía en duda el derecho del autor a reiterar procedimientos y escenas enteras del pasado y hasta de sí mismo en anteriores creaciones. Hubo casos de autores notables, como Alberto Novión, en los que hemos podido comprobar que por lo menos tres de sus textos de diferentes épocas tienen exactamente el mismo desenlace.

2. En el plano semántico del teatro popular de Sánchez impera igualmente el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, que, en el plano social, entablan una lucha. El resultado es que se impone lo nuevo y la tesis social es, invariablemente, desenmascarante, cuestionadora de las fallas del sistema de la sociedad de su tiempo. Esta poética —en el sentido

del establecimiento de una serie de canones que permiten que ciertos textos individuales sean inteligibles como teatrales— ha sido magníficamente descrita por el crítico uruguayo Tabaré Freire (1959: 49-50), cuando señala los tres momentos de la creación dramática de Sánchez: la imitación de un hecho; el análisis de las causas de la conducta humana frente a ese hecho ejemplarizante y, finalmente, la proposición de una interpretación con vistas a la enseñanza universal.

Debía ponerse en evidencia —como había querido Ibsen— el error social, los motivos de la corrupción y la inoperancia de lo estatuido y, si era posible, el camino para enmendar esos problemas.

3. El tercer hecho modernizador, por encima de su declarado anarquismo, es el credo liberal-sarmientino que dejó como marca en todo nuestro teatro posterior, aún en el presente. Este credo se fija alrededor de la idea de la Argentina como crisol de razas; del teatro como hecho didáctico; la exaltación de la liberación femenina; la aprobación de la ruptura de los lazos familiares no respaldados por la amistad y la solidaridad y, a nivel estético, el credo de un teatro realista —y esta concepción llega claramente hasta nuestro dramaturgos realistas reflexivos de los años sesenta— como regla. Para Sánchez, como para sus continuadores, el teatro no sólo refleja la realidad mediante la transparencia del texto, sino también revela a la experiencia individual lo invisible de las relaciones y vínculos que permiten un conocimiento crítico de la realidad. No advirtió que los procedimientos realistas no son algo inmanente a lo social, sino que son sólo artificios que funcionan como aportaciones estéticas e ideológicas que determinan una de las tantas maneras de hacer teatro.

Es evidente que Sánchez fue un precursor. Significó el comienzo de un tipo de teatro que continúa vigente en sus textos o bien a través de su propia progenie. Así como el nativismo de Leguizamón en *Calandria* significó la reacción de las clases dirigentes frente a la inmigración, Florencio y su teatro fueron la resultante del reclamo ideológico de "entrada al mundo" de nuestro teatro, la "aceptación" de la inmigración, la canonización de la incipiente clase media y sus gustos.

Casi todo lo dicho encarna una reflexión desde el pasado. Las sucesivas recepciones, la inclusión de sus textos en los programas de la escuelas secundarias y su adaptación a sus convenciones, los discursos

oficial y no oficial que abusaron del uso de la figura de Sánchez para su propio beneficio, deberían haber desgastado su teatro para nuestra lectura.

Sin embargo, a pesar de algunos tristes e incomprensibles desconocimientos, Sánchez sigue siendo para nosotros —junto a Armando Discépolo— el autor dramáticamente más enjundioso de todos los tiempos en el Río de la Plata.

Sus textos son los más difundidos y los que más "han producido" teatro en Latinoamérica. Es por ello que es el autor dramático "clásico" que menos resistencia tiene por parte de los receptores de nuestra región. Sus mejores piezas tienen para nosotros, todavía, una energía dramática considerable. Especialmente cuando su director escénico advierte la potencialidad del texto y lo recrea con justeza. Pero, aún en los casos en que esto no sucede, aparece el fluido manejo de la situación teatral, de las relaciones de los personajes, del clima general y de la gradación de los conflictos, el autor de un teatro que sigue planteándosenos como un problema a resolver.

En síntesis, su tiempo, su verosímil atado a los supuestos de la opinión común de su época ya no existen. Incluso el manejo del discurso de sus personajes puede parecer inactual. Sin embargo, la visión de sus sainetes, al igual que parte de sus obras "largas" como *Los muertos*, *En familia* y de la deslumbrante *Barranca abajo*, nos muestran una lúcida forma de debatir nuestros problemas, de pensar profundamente nuestros países.

Notas

1. Especialmente a partir del tema de "la mentira que posibilita la vida"; en este sentido, dice Gabriel, el protagonista de *El loco Dios,* de José Echegaray: "¿Pero ustedes saben lo que es la verdad ni lo que es la mentira? Pues hay mentiras muy hermosas, muy sublimes y hay verdades muy tristes, muy descorazonadoras..." Los conceptos de verdad y mentira se confrontan constantemente en *Jesús Nazareno*. En cuanto a los procedimientos propios del teatro de Echegaray, podemos anotar en el texto de García Velloso la búsqueda del efecto melodramático y los consabidos monólogos que adelantan la acción. La crítica ha señalado la intertextualidad de Echegaray en el teatro de la época, especialmente en el teatro de García Velloso y de Coronado.

2. Bentley (1971, 189) observa sobre la recepción propia del melodrama: "Nos apiadamos del héroe de un melodrama puesto que se halla en una situación que infunde miedo, participamos de ese miedo y apiadándonos de nosotros hacemos como que sentimos piedad por él".
3. En diversos trabajos, Viñas (1964a y 1964b) enfrentó a la crítica tradicional que había canonizado a Sánchez, señalando al dramaturgo como un hipócrita, como un comentador "de la ideología del grupo gobernante. Y ese grupo es liberal". Por su parte, Lafforgue (1968 y 1982) ha visto concordancia y complementación entre el liberalismo y el anarquismo del autor.
4. Todorov (1975, 42) observa que frente a la verosimilitud de las reglas del género, los naturalistas sólo aceptan "lo que se considera una relación con la realidad". Sólo admiten lo que, a su vez, la "opinión común" admite como "verdad" en determinado momento histórico.
5. Lotman (1979, 205-206) señala que "desde el punto de vista sicológico, la esfera de las limitaciones impuestas al comportamiento del tipo de cultura, puede dividirse en dos sectores: uno regulado por la vergüenza y otro por el miedo. En cierto sentido, esto puede referirse a una trivial distinción entre normas jurídicas y normas morales de comportamiento (...) El *nosotros* cultural es una colectividad cultural dentro de la cual actúan las normas de la vergüenza y el honor. El miedo y la coerción definen nuestra relación con los otros".
6. Así lo afirma García Velloso en Ponferrada (1961, 40).
7. Desde el primer estreno, Sánchez captó a la crítica de Buenos Aires. A pesar, por ejemplo, de las reservas ideológicas de Echagüe desde las páginas de *El País* —cfr. con las críticas a *La Gringa* y a *Los derechos de la salud* (1926, 175-190)—. En 1908 la revista *Nosotros* organiza un verdadero jubileo de Sánchez y en ese número los principales críticos de la ciudad están acordes en señalarlo como el máximo autor de nuestra escena. Colaboraron en ese número Juan Cancio (seudónimo de Mariano de Vedia), Carlos Octavio Bunge, Raúl Montero Bustamante, Antonio Monteavaro, Arturo Giménez Pastor, Luis Doello Jurado, Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi (Cfr. Imbert: 1968, 301)

Bibliografía

AAVV. 1908. Revista *Nosotros*, II, 6 y 7 (Edición extraordinaria en homenaje a Florencio Sánchez).

Bentley, Eric, 1971. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.

De Vedia, Joaquín, 1908. "Florencio Sánchez", 2, 2, nº 6-7 (enero/ febrero).

Echagüe, Juan Pablo, 1926. *Una época del teatro argentino (1904-1918)*. Buenos Aires: América Unida.

Fowler, Alastair, 1971. "The Life and Death of Literary Forms", en *New Literary History*, 2, 201-131.

Freire, Tabaré, 1959. "Florencio Sánchez sainetero", en *Revista Ibero-americana de Literatura*, I, nº 1 (agosto) 45-63.

Giustachini, Ana, 1993. "Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés", O. Pellettieri (ed), *De Sarah Bernhardt a Lavelli*. Cuaderno del GETEA nº 3. Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio, 31-38.

Guibourg, Edmundo, 1969. "Los hermanos Podestá (1851-1945)", AAVV, *Quién fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: ECA.

Imbert, Julio, 1968. *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Buenos Aires: Paidós.

Ingarden, Roman, 1971. "Les fonctiones du langage au théâtre", en *Poetique*, nº 8, 531-538.

Lafforgue, Jorge, 1968. "Introducción", en F. Sánchez, *Obras completas*. Buenos Aires: Schapire, 11-54.

——— 1982. "Los dramas y las ideas", *Teatro*, II, 8 (agosto), 23.

Lotman, Jurij, 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Martínez Cuitiño, Vicente, 1949. *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires: Kraft.

Larreta, A., 1950. "El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez", *Número*, II, N°6-7-8, y *Teatro*, III, 8 (agosto 1982) 28-33.

Pellettieri, Osvaldo, 1986. "Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas", en *Latin American Theatre Review*, 20/1 (Fall) 71-77.

——— 1987. "La primera época del teatro de Armando Discépolo (1910-1923)" en Armando Discepólo, *Obra dramática*, vol.I, Buenos Aires: Eudeba, 23-71.

——— 1988a. "Armando Discépolo entre el grotesco italiano y el grotesco criollo", en *Latin American Theatre Review*, 21/2 (Fall) 55-71.

——— 1988b. "Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango" *Relieve* (Universidad Nacional de Mar del Plata) I, nº 1.

——— 1989a. "Constantes del teatro popular argentino", AAVV, *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo XX.* Buenos Aires: Galerna-Lemcke, 171-197.

——— 1989b. "*El partener*, la tragicomedia de la impostura y el desamparo", en Mauricio Kartun, *El partener.* Rosario: Universidad Nacional de Litoral. Serie Teatro Argentino, 49-67.

——— 1989c. "El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos", en *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas.* Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

——— 1990a. "Las primeras obras de Armando Discépolo en colaboración (1914-1917)", en Armando Discépolo, *Obra dramática*, vol II. Buenos Aires: Eudeba/Galerna, 21-75.

——— 1990b. "Francisco Defilippis Novoa: Teoría y práctica de la modernización de los veinte", en *Gestos* 5, 10 (noviembre) 156-159.

——— 1991a. "*Calandria*, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista", en *Revista de Estudios Hispánicos*, XV, 2 (invierno) 251-265.

——— 1991b. "Modelo de periodización del teatro argentino", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 5, nº 10 (octubre) 27-41.

——— 1991c. *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna.

——— 1992. "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los '60: el caso de la interpretación", en *Espacio*, 6, nº 12, 71-80.

Podestá, José, 1930. *Medio siglo de farándula*, Córdoba: Río de la Plata.

Ponferrada, Juan Oscar, 1961. *Ezequiel Soria, propulsor del teatro argentino*. Buenos Aires: ECA.

Sánchez, Florencio, 1964. "El teatro nacional", en su *Teatro Completo*. Buenos Aires: Claridad.

Todorov, T. 1975. *Poética*. Buenos Aires: Losada.

Viñas, David, 1964a. "Introducción" a Florencio Sánchez, *M'hijo el dotor*. Buenos Aires: Huemul, 5-29.

——— 1964b. "Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales", *Literatura argentina y realidad política.* Buenos Aires: Jorge Alvarez, 309-335.

NUEVAMENTE FLORENCIO SÁNCHEZ. UNA MIRADA

Noé Jitrik

1. Es muy probable que una lectura actual, que haya pasado por la experiencia compleja de las vanguardias o el barroco, no tenga mucho de donde tomarse frente a la obra de Florencio Sánchez, ni en el sentido textual ni en el teatral. A primera vista la extrema simplicidad del esquema verbal así como lo que ahora podríamos entender como un realismo naturalista limitado, pueden llevar a cierto desaliento; es más, a ignorar o desconsiderar lo que puede haber significado, históricamente, en un proceso y como momento de un proceso; así, por otra parte y de todos modos, ha sido visto y entendido y esa mirada le ha conferido el puesto que ocupa en la institución literaria. Pero eso, insisto, no favorece una lectura actual.

Pero si bien la lectura de sus piezas teatrales como textos no depara mayores sorpresas —acaso, porque están incorporadas a nuestra memoria— y las puestas en escena podrían ser pensadas como meras transcripciones de un tipo de conflictos poco universales o tributarios de una circunstancia histórica muy precisa, también se podría imaginar un remozamiento estrictamente teatral que podría producirse a partir de otra lectura que, justamente, es difícil de hacer en la actualidad; quiero decir, si se pudiera leer *La gringa,* por ejemplo, con los ojos que persiguen ideas progresistas o políticamente impecables, como creo que por lo general se sigue haciendo (y por progresista quiero decir haciéndose cargo de una literalidad marcada por un positivismo de intenciones y una ideología liberal de interpretación de conflictos económicos y sociales) sino con ojos bajtinianos, por decir algo